
Flaubert : des savoirs du vivant à la pensée en style

Flaubert: from living knowledge to thinking in style

Gisèle Séginger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/3111>

DOI : 10.4000/aes.3111

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Gisèle Séginger, « Flaubert : des savoirs du vivant à la pensée en style », *Arts et Savoirs* [En ligne], 14 | 2020, mis en ligne le 29 décembre 2020, consulté le 21 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/aes/3111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.3111>

Ce document a été généré automatiquement le 21 février 2021.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

Flaubert : des savoirs du vivant à la pensée en style

Flaubert: from living knowledge to thinking in style

Gisèle Séginger

- 1 Dans les années 1850, tout en rédigeant *Madame Bovary*, Flaubert redéfinit les objectifs de la littérature et les impératifs auxquels doit se soumettre l'écrivain. La notion de « style » devient centrale dans ses réflexions au moment où il développe une conception impersonnelle de l'œuvre en se démarquant à la fois du romantisme et du réalisme. Il prend ses distances par rapport au lyrisme sentimental qui l'avait attiré dans sa jeunesse¹. Il s'enthousiasme moins pour la philosophie et les fortes pensées, qui le faisaient rêver en 1836, lorsqu'il concluait *Un parfum à sentir* par ces mots : « Écrire, oh ! écrire, c'est s'emparer du monde, de ses préjugés, de ses vertus et le résumer dans un livre. C'est sentir sa pensée naître, grandir, vivre, se dresser debout sur son piédestal, et y rester toujours »². À partir du milieu des années 1840 et surtout dans les années 1850, il préfère souvent aux mots « écrivain » ou « poète » le terme « artiste » et au mot « littérature » le terme « Art ». Il insiste sur la finalité de cette nouvelle instance qui s'impose à l'écrivain comme un idéal : « L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter »³. Les métaphores visuelles – voir, montrer, peindre – se multiplient dans ses lettres : le style, écrit-il par exemple, est « à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. »⁴ On est bien au-delà d'une simple conception rhétorique. Le style n'est pas seulement un instrument pour bien s'exprimer et convaincre, mais une façon d'aborder le monde d'un point de vue surplombant, en se libérant de la pression des opinions religieuses, politiques et même scientifiques. La métaphysique « met beaucoup d'âcreté dans le sang », disait déjà Flaubert à Louise Colet en 1846⁵, et après 1848, la politique est devenue à ses yeux tout aussi suspecte. Les sciences ont aussi leurs polémiques et le « parti prêtre » n'en finit pas de ferrailer avec les philosophes positivistes. Dans l'optique de Flaubert – qui exprime pourtant lui aussi une opinion, libérale et anticléricale, dans sa correspondance – l'Art doit rester neutre, au-dessus des partis et des débats.

- 2 Flaubert admirera toujours Spinoza parce que sa philosophie l'aide à concevoir un principe créateur immanent et invisible ; or, c'est sur ce modèle du dieu de *l'Éthique* qu'il imaginera la figure idéale de l'écrivain « présent partout et visible nulle part »⁶. Il s'interdira donc toute opinion dans ses œuvres car il faut que le lecteur sente « une impassibilité cachée et infinie »⁷. Un texte littéraire ne saurait servir de socle à grande pensée contrairement à ce qu'il voulait en 1836. L'œuvre parfaite est plutôt un « livre sur rien » : sans armature philosophique, religieuse ou politique, il « se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air »⁸. Flaubert élabore une conception moniste du style : la forme et le fond sont inconcevables séparément. La pensée n'est pas un ensemble d'énoncés qui pourraient être isolés et formulés mais une dynamique interne, une *pensivité* à l'œuvre. Flaubert invente une manière inédite de *penser en style* et une nouvelle façon de *penser le style*. Ses considérations esthétiques ainsi que l'ancrage spinoziste de sa pensée⁹ sont bien connus des spécialistes de son œuvre. Mais il reste à déterminer les références et les systèmes scientifiques sous-jacents à cette conception du style.
- 3 Après avoir reçu une solide formation au collège de Rouen, à la fin des années 1830, grâce au biologiste Félix-Archimède Pouchet¹⁰, Flaubert multiplie les lectures scientifiques dans les années 1850. Dès lors, le vivant constitue un domaine de référence pour son esthétique moniste. Les théories transformistes puis évolutionnistes – qui défendent l'unité du vivant ainsi que l'origine non métaphysique de la vie, interne à la nature – lui ont fourni des modèles pour penser l'unité de la forme et du sens dans l'œuvre littéraire, même si par ailleurs – dans *Bouvard et Pécuchet* – il lui arrive de se moquer de certains savoirs, lorsqu'ils sont de seconde main ou manipulés par des personnages incompetents.

* * *

- 4 Dans ses lettres à Louise Colet, Flaubert exprime son agacement en particulier contre l'idée d'une mission sociale de l'écrivain, développée par Lamartine en 1834 dans un article resté célèbre : « Les destinées de la poésie »¹¹. Le bavardage politique, l'étalage facile des pensées et des sentiments, la poésie du cœur, seraient responsables selon lui des faiblesses du style de Musset et de Lamartine. Il file les métaphores dépréciatives pour évoquer les phrases sans muscles, le laitage, la mollesse et la féminité du style romantique. Dans les textes de George Sand, « on sent les fleurs blanches ; cela suinte, et l'idée coule entre les mots, comme entre des cuisses sans muscles »¹². Quant à Lamartine, c'est un « eunuque » aussi bien en politique qu'en style, s'écrit Flaubert¹³. Or, il aime les œuvres « où l'on voit les muscles à travers le linge »¹⁴. Il définit le beau par la « force »¹⁵ pendant que le style est évoqué comme une puissance vitaliste et génésique, interne au langage, unissant fond et forme, si bien que la phrase elle-même devient un organisme vivant : « Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie ! la vie ! bander tout est là ! »¹⁶. Pour acquérir cette *force*, la littérature doit renoncer à exprimer les sentiments de l'auteur ; elle doit renoncer aussi à être *probante*¹⁷.
- 5 Flaubert appelle de ses vœux la naissance d'une littérature « exposante »¹⁸, sans partis pris, et qui donnera le premier rôle au style. Il en emprunte le modèle à l'histoire naturelle, en 1853, dans la période où son ami Louis Bouilhet compose *Les Fossiles*, un grand poème inspiré de Buffon et de Cuvier, qui tient toutefois à distance le

créationnisme de ce dernier. Louis Bouilhet écrit un poème transformiste qui ouvre indéfiniment la perspective, sur un infini du temps : après la fin de l'homme viendront encore d'autres êtres. Hostile à l'anthropocentrisme, comme Flaubert, Bouilhet produit un poème à la gloire de l'infini de la vie. Dans les mois où Bouilhet écrit son grand poème, Flaubert semble lui aussi faire quelques lectures et partager les savoirs de son ami. Il est de plus en plus convaincu que l'infini du temps rend toute conclusion impossible. Tout passe et tout change : la perspective ouverte par l'histoire naturelle de son époque confirme l'instabilité et le mouvement conçus par Héraclite, dont la pensée retient l'attention de Flaubert qui l'a sans doute découverte grâce à sa documentation sur les philosophies antiques, dans la période où il préparait *La Tentation de saint Antoine* (1846-1849)¹⁹.

- 6 Le rôle du style sera de créer un *effet d'infini*, inépuisable par l'interprétation comme le monde l'est pour l'histoire naturelle. La vie devient un nouveau principe transcendantal par rapport auquel Flaubert légitime l'invention d'une littérature *exposante* et par rapport auquel il formule aussi une éthique de l'impersonnalité. Le style ne relève donc pas seulement d'une stylistique (avec des traits personnels) et pas seulement non plus d'une esthétique : il relève d'une éthique et d'une épistémologie.
- 7 Tandis qu'il rédige *Madame Bovary*, ce qui ne nécessite pas la lecture de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire, le romancier se réfère à ces scientifiques, peut-être parce que Balzac, qu'il lit aussi dans cette même période, et qu'il admire, en fait autant dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine*, en plaçant son œuvre et sa méthode sous l'autorité des deux grands savants, et non pas sous l'autorité d'écrivains prestigieux. Dans les lettres de Flaubert, la notion de vie devient un principe par rapport auquel se réorganisent tous les savoirs : 1) les savoirs naturalistes, car Flaubert considère la vie en termes transformistes (bien qu'il soit attiré aussi par l'œuvre de Cuvier²⁰) et, en 1878, il estime même que l'idée d'évolution a rendu « un fier service » à la pensée en invalidant l'idée de « révolution »²¹ et tous les rêves des socialistes ; 2) les savoirs philosophiques : il dit explicitement dans l'avant-texte de *Salammbô* l'intérêt qu'il porte à la philosophie du mouvement d'Héraclite²², compatible avec une pensée transformiste du vivant ; 3) les savoirs historiques qu'il faudrait, selon lui, interpréter en termes naturalistes et transformistes²³. Sa réflexion mobilise des conceptions scientifiques, des métaphores empruntées aux sciences du vivant afin de repenser la littérature sans référence à des règles éternelles, à la rhétorique, ou aux nouvelles normes imposées par les révolutions esthétiques et les écoles successives.
- 8 La littérature exposante – dont il voit le modèle dans *Les Fossiles* de Bouilhet²⁴ – reposerait sur les mêmes principes que les sciences naturelles, qui sont à ses yeux des modèles pour une science de l'homme qui reste à inventer et pour la littérature qu'il faut moderniser. Il voit les prémisses d'une connaissance positive de l'homme dans le travail d'Ernest Renan et d'Alfred Maury qui désacralisent la religion ainsi que dans l'œuvre de Taine qui étudie l'homme dans son milieu (comme Lamarck et Geoffroy Saint-Hilaire les animaux). En 1853, il préconise une réforme intellectuelle et morale tandis qu'il rédige *Madame Bovary*, roman où un curé et un pharmacien aux idées étroites rivalisent de dogmatisme :

Il y a ainsi une foule de sujets qui m'embêtent également par n'importe quel bout on les prend. (C'est qu'il ne faut pas sans doute prendre une idée par un bout, mais par son milieu). Ainsi Voltaire, le magnétisme, Napoléon, la révolution, le catholicisme, etc., qu'on en dise du bien ou du mal, j'en suis même irrité. La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise. C'est là ce qu'ont de beau

les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles. Est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres ? Montrez-les, empailliez-les, bocalisez-les, voilà tout ; mais les *apprécier*, non.²⁵

- 9 Flaubert est de ceux – avec son ami Renan²⁶ – qui prônent au XIX^e siècle l'étude scientifique de l'homme et de ses productions artistiques sur le modèle des sciences naturelles : il convient d'étudier les hommes :

Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, *avec absence d'idée morale*. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et *par quoi* elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres). [...] Que l'on commence ainsi je suppose : la première idée de Dieu étant donnée (la plus faible possible), le premier sentiment poétique naissant (le plus mince qu'il soit), trouver d'abord sa manifestation, et on la trouvera aisément chez l'enfant, le sauvage, etc. Voilà donc un premier point. Là, vous établissez déjà des rapports. Puis, que l'on continue, et en tenant compte de tous les contingents relatifs, climat, langue, etc.²⁷

- 10 « Exposer », « montrer » sont désormais des termes récurrents lorsqu'il définit le rôle du style ou la fonction de la littérature et de la critique.
- 11 Ses idées sur le style prennent tout leur sens dans le contexte d'une réflexion sur la création d'une science de l'homme qui remettrait celui-ci à sa juste place, parmi les êtres vivants naturels. Le romancier insiste bien sûr encore plus sur cette nécessité après le procès Bovary. Contre les censeurs et les critiques qui l'ont attaqué sur le plan moral, il écrit, en pensant à la méthode de Taine, Renan et Maury, son espoir d'une révolution épistémologique : « Le *sens historique* est tout nouveau dans ce monde. On va se mettre à étudier les idées comme des faits, et à disséquer les croyances comme des organismes. »²⁸ En 1859, il conseille la lecture de ces auteurs à la dévote Marie-Sophie Leroyer de Chantepie comme un antidote à ses angoisses religieuses : « Il y a toute une école qui travaille dans l'ombre et qui fera quelque chose, j'en suis sûr. »²⁹ L'écrivain – par son style impersonnel et critique (d'où l'importance de l'ironie) – doit se mettre au diapason de la science de son époque, à un moment où l'histoire naturelle et la biologie naissante occupent le haut du pavé et imposent une conception laïcisée et scientifique de la vie, à un moment aussi où l'histoire, l'histoire des religions (Renan) et la philosophie ou la critique (Taine) s'alignent sur leurs méthodes.
- 12 Pour autant la littérature exposante ne se fonde pas sur un renoncement à la pensée, bien au contraire. Mais Flaubert définit celle-ci différemment : c'est une activité et non un discours, une forme de conscience ouverte à la logique du vivant. « Tout s'en va, tout passe ; l'eau coule », écrivait Flaubert en 1846 à propos des sentiments³⁰. Cette conscience d'abord simplement héraclitéenne s'est approfondie à partir des années 1850 grâce aux savoirs transformistes, puis dans les années 1870 grâce à l'évolutionnisme de Spencer – qui développe la notion d'inconnaissable³¹ –, grâce enfin, mais dans une moindre mesure, à la philosophie de Schopenhauer (qui stipule que le monde est notre représentation)³². Flaubert formule alors encore plus nettement le scepticisme qui fondait déjà depuis longtemps son esthétique, son rapport critique aux savoirs, aux discours, aux idées : « *Il n'y a pas de vrai*. Il n'y a que des manières de voir. »³³ Et ces manières de voir sont instables. « Tout passe, tout coule. La création est faite d'une matière ondoyante et fugace. », écrit Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*. Et il

modalise même cette idée en l'attribuant à Bouvard lorsqu'il réfléchit sur l'histoire des espèces et sur la géologie.

- 13 L'idée avait déjà été formulée par Goethe, dans *Essai sur la Métamorphose des plantes* (1790) : « si nous observons toutes les formes, et en particulier les formes organiques, nous constatons qu'il ne se trouve nulle part de constance, d'immobilité, d'achèvement, et qu'au contraire tout oscille dans un mouvement incessant ». ³⁴ C'est cette logique du vivant qui donne à Flaubert la conscience aiguë de l'impermanence des choses et des savoirs et qui l'oriente vers une conception nouvelle du style. En effet, l'idée d'un style exposant et critique se fonde sur la conscience que l'évolution est inachevable, ce qui signifie que tout savoir finit par devenir caduc dès lors qu'il revêt une forme arrêtée. Le style doit exercer un pouvoir critique. Imaginant la possibilité d'une littérature *positive*, qui prenne en compte la logique du vivant et l'impermanence des vérités, Flaubert assigne donc au style un rôle essentiel. Pour cela il s'appuie sur la réflexion de Buffon à propos de l'unité de la forme et du fond et sur la morphologie de Goethe pour qui la forme organique est indissociable de la vie qui la produit, et qui est toujours en mouvement. Le style doit ressaisir les pensées (au pluriel), dans une synthèse non dialectique. La pensée en style est une pensée (au singulier) sans *pensées*, sans discours, et qui est plutôt de l'ordre du *penser*, du processus.

- 14 Même s'il a multiplié les déclarations contre la « littérature probante », Flaubert affirme aussi – et non contradictoirement – que le livre sur rien est l'œuvre d'« un triple penseur », selon sa formule. En effet, être un « triple penseur », ce n'est pas construire un système philosophique puissant et défendre des certitudes :

À l'heure qu'il est, je crois même qu'un penseur (et qu'est-ce que l'artiste si ce n'est un triple penseur), ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même aucune conviction sociale. – Le doute absolu maintenant me paraît être si nettement démontré que vouloir le formuler serait presque une niaiserie. Bouilhet me disait, l'autre jour, qu'il éprouvait le besoin de faire l'apostasie *publique*, écrite, motivée, de ses deux qualités de chrétien et de Français. – Et de foutre, après, son camp de l'Europe pour ne plus jamais en entendre parler, si c'était possible. Oui, cela soulagerait de dégueuler tout l'immense mépris qui vous emplit le cœur jusqu'à la gorge. Quelle est la cause honnête, je ne dis pas à vous enthousiasmer, mais même à vous intéresser, par le temps qui court ? ³⁵

- 15 Flaubert choisit un mode de pensée particulier, lié au « doute absolu ». La « triple pensée » est une critique virtuose qui tente d'échapper à la bêtise tout en manipulant les lieux communs, en se décalant toujours plus pour conserver la distance ironique. Le triple penseur ne cherche pas une certitude de niveau supérieur : la synthèse flaubertienne ne réalise pas le dépassement de la thèse et de l'antithèse. La critique donne toujours un tour de plus, pour que le mouvement ne s'arrête pas, se tenant toujours prête à se remettre en question elle-même, comme on le voit lorsque, dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert imagine que ses personnages ridicules en viennent eux-mêmes, comme leur auteur, à ne plus tolérer la bêtise : la critique aux mains des imbéciles bascule à son tour.

- 16 Flaubert considère le style comme la force organique de l'œuvre, une manière de penser toujours en action : le triple penseur qu'est l'écrivain se garde bien de défendre des opinions et encore plus de formuler une conclusion. Sa pensée est présente partout

et visible nulle part, comme une « force » leibnizienne (Flaubert est aussi un lecteur de Leibniz). Elle est immanente au style et à la poétique de l'œuvre. Les deux sont d'ailleurs indissociables. Flaubert l'explique lorsqu'il évoque les difficultés qu'il éprouve en écrivant *Madame Bovary* : il veut tenir ensemble le lyrisme et la « blague » et il estime alors qu'une seule phrase ratée pourrait faire dévier le livre tout entier du but et le faire échouer. Dans cette conception organique de l'œuvre, chaque mouvement de style est essentiel à l'ensemble. La plus petite unité (la phrase) contribue à l'organisation de l'ensemble.

- 17 Le style fait l'unité de l'œuvre, c'est en quelque sorte sa vie, une pensée en acte, critique, indissociable d'une *poétique de l'exposition*, qui sous-tend tous les récits flaubertiens. Il faut exposer au lieu de discourir, explique Flaubert, qui laisse aux « scènes » et aux « tableaux » de ses œuvres le soin de susciter les interrogations et la pensée du lecteur. Manière absolue de voir, immanente au texte, le style est évoqué par le romancier comme un principe de vie, qui fait de l'œuvre une totalité organique. C'est pourquoi, dès 1853, il se montre hostile à la critique littéraire qui formule trop souvent ses jugements à partir de principes tout faits – esthétiques, moraux – qui sont extérieurs à l'œuvre. Il sent la nécessité d'inventer une critique littéraire différente qui appréhenderait l'œuvre non plus à partir d'idées et de préjugés mais à partir d'une compréhension des principes propres à cette œuvre et d'une conception organique du style : « La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire (et j'y converge, ce qui m'effraie). Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier. Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase, mais certes ils n'entendaient goutte à la physiologie du style. »³⁶ En définitive, malgré ses espoirs des années 1850, la critique positiviste finit par le décevoir dans les années 1870 : il considère alors que ce qu'il appelle « l'école Sainte-Beuve-Taine », explique trop la création par les conditions sociales, historiques, le milieu, et ne tient pas assez compte de la poétique, du style de l'œuvre et de l'auteur³⁷. L'idéal esthétique d'impersonnalité, souvent souligné par la critique flaubertienne, n'a rien à voir avec une mort de l'auteur : celui-ci reste bien, aux yeux de Flaubert, le maître d'œuvre. Selon le romancier, lorsque l'école Sainte-Beuve-Taine étudie un auteur elle tient trop compte de sa position dans le contexte historique, de sa biographie, de sa personnalité en tant qu'homme, et pas assez de la particularité de son talent en tant qu'écrivain. Or, il y a bien un auteur qui donne forme au monde, à sa manière : sa façon de voir les choses et par conséquent son style sont particuliers. Si l'auteur impersonnel s'abstient de formuler des jugements, il reconstruit néanmoins le réel en une totalité vivante qui porte la marque de son talent. Même lorsqu'il manie l'ironie et semble déconstruire tous les discours et les comportements qu'il met en scène dans son œuvre, l'écrivain affirme une manière de voir, une capacité spécifique à représenter la réalité. Si Flaubert veut tenir à distance l'homme qui vit, c'est pour mieux mettre en avant celui qui sent et qui écrit : l'« homme-plume », selon sa formule³⁸. L'homme-plume oublie pour écrire ses désirs et souffrances personnelles, il s'efforce de tenir à distance les préjugés de son temps, de ne pas dévoiler ses pensées personnelles sur quoi que ce soit. Cela ne signifie pas qu'il ne pense pas : « Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi.) »³⁹ Écrire et penser sont indissociables dans la conception organique du style qu'a élaborée Flaubert.

- 18 Cette idée d'une pensée-style conduit aussi Flaubert à rêver, à l'autre bout de la chaîne, d'une critique littéraire nouvelle, compréhensive des principes propres à chaque œuvre : une critique sympathique, la seule qui soit en mesure de rendre compte d'un type d'œuvre conçue sur le modèle organique.

NOTES

1. Voir Sylvain Ledda, « Flaubert lecteur de Musset relu par Louise Colet », Flaubert. Revue critique et génétique [En ligne], 2009, n° 2, mis en ligne le 12 décembre 2009.
2. *Un parfum à sentir, Œuvres de jeunesse*, édition établie par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 112.
3. Lettre à Louise Colet du 13 septembre 1852, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc (pour le tome V), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol. , 1973-2007, II, p. 157. Cette édition sera désormais abrégée en *Corr.* Sur l'évolution de l'esthétique de Flaubert, voir Gisèle Séginger, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000.
4. Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Corr.*, II, p. 31.
5. Lettre du 22 septembre 1846, *Corr.*, I, p. 359.
6. Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1853, *Corr.*, II, p. 204
7. *Ibid.*
8. Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Corr.*, II, p. 31.
9. Voir en particulier Juliette Azoulai, *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 127-146 ; Philippe Dufour, « Panthéisme de Flaubert », Flaubert. Revue critique et génétique [En ligne], n° 12, mis en ligne le 31 décembre 2014.
10. Bénédicte Percheron, « Flaubert, les naturalistes rouennais et les théories biologiques de 1865 à 1880 », Flaubert [En ligne], 2015, n° 13, mis en ligne le 06 juin 2015.
11. *Revue des Deux Mondes*, tome I, 1834, p. 682-693.
12. Lettre à Louise Colet du 16 novembre 1852, *Corr.*, II, p. 177. Après des articles élogieux de Sand sur *Madame Bovary* et *Salammbô*, Flaubert deviendra plus indulgent à l'égard de la romancière, qu'il finira par appeler « Chère maître » lorsqu'il se sera lié d'amitié avec elle, à partir de 1863.
13. Lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, *Corr.*, II, p. 299.
14. Lettre à Louise Colet du 26 août 1853, *Corr.*, II, p. 418.
15. C'est un mot récurrent dans la correspondance : *Corr.*, II, p. 137, 189, 372, 385.
16. Lettre à Louise Colet du 15 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 385.
17. « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. – Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin ; l'homme, le milieu. – L'Art, comme lui dans l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur » (lettre à Louise Colet du 27 mars 1852, *Corr.*, II, p. 62).
18. « La littérature prendra de plus en plus les allures de la Science, elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est [...] » (lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, *Corr.*, II, p. 298).
19. L'ouvrage de Heinrich Ritter, *Histoire de la philosophie ancienne* (Paris, Ladrangé, 1835) figure dans la liste établie par Flaubert des livres qu'il a lus pour *La Tentation* (liste publiée par Louis Bertrand, *La première Tentation de saint Antoine* (1849-1856), Paris, Fasquelle, 1908, p. 283-303.

20. Il est fasciné en particulier par la méthode paléontologique de Cuvier qui utilise les fossiles pour émettre des hypothèses sur des époques disparues. Flaubert imagine un savant qui pourrait en appliquer la méthode aux sciences historiques et qui serait capable de reconstituer toute une époque à partir d'une seule paire de bottes (lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 378).

21. Lettre à Edma Roger des Genettes du 12 janvier 1878, *Corr.*, V, p. 347.

22. Manuscrit des brouillons de *Salammbô*, conservé à la BnF sous la cote N.a.fr. 23660, f° 98.

23. « Qui est-ce qui a, jusqu'à présent, fait de l'histoire en naturaliste ? A-t-on classé les instincts de l'humanité et vu comment, sous telle latitude, ils se sont développés et *doivent* se développer ? Qui est-ce qui a établi scientifiquement comment, pour tel besoin de l'esprit, telle forme doit apparaître, et suivi cette forme partout, dans les divers règnes humains ? » (lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 378).

24. Voir Gisèle Séginger, « Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique », *Poésie scientifique de la gloire au déclin*, textes réunis par Hugues Marchal et Michel Pierssens, *Épistémocritique* [En ligne], janvier 2014, p. 361-378. En 1860, il les relit encore avec enthousiasme : « J'ai relu ce soir *Les Fossiles* en entier. Et ça m'a enthousiasmé plus que jamais. Quoi qu'on die [sic], c'est solide, va ! et c'est beau. » (lettre à Louis Bouilhet, 1^{er} octobre 1860).

25. Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853, *Corr.*, II, p. 295.

26. C'est probablement en 1859 que les deux hommes se sont liés, grâce à Frédéric Baudry qui arrange leur rencontre (voir lettre de Frédéric Baudry à Flaubert du 27 octobre 1859, Correspondance [En ligne], site Flaubert de l'université de Rouen).

27. Lettre à Louise Colet du 12 octobre 1853, *Corr.*, II, p. 451.

28. Lettre à Marie-Sophie de Chantepie du 18 février 1859, *Corr.*, III, p. 16.

29. *Ibid.*

30. Lettre à Louise Colet du 2 septembre 1846, *Corr.*, I, p. 326.

31. *L'Inconnaissable*, c'est le titre du chapitre d'ouverture dans *Premiers principes* (1862, traduit en français en 1871). Sur Flaubert et Spencer, voir Yvan Leclerc, « Flaubert lecteur de Spencer », *Arts et Savoirs* [En ligne], n° 4, mis en ligne le 15 mai 2014, <https://journals.openedition.org/aes/288>.

32. L'influence de Schopenhauer en France est tardive (plutôt après 1880) à cause de l'absence de traductions de ses œuvres principales. Mais Flaubert a pu entendre parler de ses principes ou avoir accès à des traductions anglaises. Il cite une seule fois le nom du philosophe allemand dans une lettre à Maupassant du 25 février 1880 pour réclamer à son jeune ami les « nouveaux documents sur Schopenhauer » (*Corr.*, V, p. 848). Cela peut laisser penser qu'il a déjà pu lire quelques textes auparavant, peut-être l'ouvrage publié en Angleterre, en 1876, sur sa vie et sa pensée. Flaubert se rend à Londres chaque année à la fin des années 1870 et sa maîtresse Juliet Herbert séjourne aussi à Paris.

33. Lettre à Léon Hennique du 3 février 1880, *Corr.*, V, p. 811.

34. Johann Wolfgang Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botanique*, traduit par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1992, p. 76.

35. Lettre à Louise Colet du 26 avril 1853, *Corr.*, II, p. 317.

36. Lettre à Louise Colet du 30 septembre 1853, *Corr.*, II, p. 156.

37. Lettre à George Sand du 12 octobre 1871, *Corr.*, IV, p. 393.

38. Lettre à Louise Colet du 31 janvier 1852, *Corr.*, II, p. 42.

39. Lettre à George Sand du 10 août 1868, *Corr.*, III, p. 786.

RÉSUMÉS

Flaubert est un ancien élève du biologiste Félix-Archimède Pouchet et l'ami du poète Louis Bouilhet qui publie en 1854 un grand poème, *Les Fossiles*, inspiré par les idées de Cuvier sur la révolution à la surface du globe et dédié à Flaubert. Dans ses lettres des années 1850, Flaubert réfléchit sur la littérature et le style, en se référant aux sciences naturelles.

Flaubert is a former student of the biologist Félix-Archimède Pouchet and a friend of the poet Louis Bouilhet, who published in 1854 *Les Fossiles*, a great poem inspired by Cuvier's ideas on the revolution on the surface of the globe (dedicated to Flaubert). In his letters of the 1850s, Flaubert presents a new conception of style and literature by referring to natural science.

INDEX

Mots-clés : Flaubert, style, pensée, sciences naturelles, biologie

Keywords : Flaubert, style, thinking, natural science, biology

AUTEUR

GISÈLE SÉGINGER

Laboratoire LISAA, université Gustave-Eiffel et IUF